

Piotr Piszczatowski

Trzy ścieżki

Trzy ścieżki prowadzą mnie po obrzeżach świata kultury tradycyjnej. Trzy ścieżki, a w efekcie trzy perspektywy wyznaczające zakres namysłu nad miejscem i znaczeniem muzyki tradycyjnej we współczesnej kulturze polskiej. Te trzy perspektywy nieustannie nachodzą na siebie. Wywołują wielość odniesień, umożliwiają wzajemną weryfikację i są źródłem rozmaitych interpretacji, inspiracji i praktyk.

Pierwsza ścieżka to wędrówka miłośnika i praktyka muzyki tradycyjnej, pełna subiektywnych doświadczeń, emocji i rozpoznań. Podążanie tą ścieżką dało mi osobiste doświadczenie kultury tradycyjnej jako kultury żywej, kultury więzi, kultury uczestnictwa, a nie tylko kultury spektaklu. Formuła uczestnictwa i problem podmiotowości są nieoczywiste, zmienne - przybierają różne sensy i formy. Wymagają nieustannej uważności i namysłu. Niemniej jednak doświadczenie uczestnictwa jest istotowe.

Druga ścieżka to doświadczenia animatora kultury w długiej perspektywie czasowej, naznaczonej zmianami kulturowymi i cywilizacyjnymi. Od lat współtworzę rozmaite inicjatywy mające na celu wspieranie kultury tradycyjnej i tworzenie dla niej nowych kontekstów. Projektuję, realizuję i weryfikuję różnorodne praktyki uobecnienia muzyki tradycyjnej we współczesności. Próby, tworzenia warunków, do dialogu dawnych treści kulturowych z nowoczesnością, do ich przeplatania się, czasem odnoszą sukces, czasem okazują się bezowocne, czasem po spektakularnym rozbłysku ulegają wypaleniu a czasem owocują nieoczekiwanymi, zaskakującymi rozwiązaniami.

Trzecia ścieżka - to perspektywa współpracownika instytucji państwowej działającej na rzecz zachowania żywego dziedzictwa kulturowego. Od czerwca 2018 roku pełnię funkcję koordynatora Pracowni Muzyki Tradycyjnej przy Instytucie Muzyki i Tańca. Pracownia jest jednym z przedsięwzięć mających na celu budowanie dialogu pomiędzy strefą praktyk animacyjnych rozmaitych podmiotów oraz działań lokalnych, oddolnych, a możliwościami działania państwa. Pracownia Muzyki Tradycyjnej w swych założeniach odwołuje się do pomocniczej roli państwa. Pełni funkcję laboratorium, w którym wypracowywane i ewaluowane są strategie i projekty długookresowych programów na rzecz przywracania i wzmacniania kulturotwórczej roli muzyki tradycyjnej.

Perspektywy te wnoszą odmienne znaczenia. Uświadamiają, że polityka na rzecz zachowania, wspierania i uruchamiania niezwykłego potencjału kultury tradycyjnej powinna być tworzona w nieustannym dialogu z dynamicznie zmieniającymi się potrzebami i kompetencjami kulturowymi środowisk wiejskich oraz powinna uwzględniać różnorodne praktyki i doświadczenia wielu osób i środowisk wypracowujących nowe wzory interakcji społeczno kulturowych ponownie włączających to, co osadzone w tradycji do współczesności.

Pierwsza ścieżka - ścieżka osobista - "śląd utrwalony w żywym człowieku"

Największym zagrożeniem dla muzyki tradycyjnej jest obojętność wobec niej i nieznamość. Zwłaszcza wśród społeczności wiejskiej. Największą szansą zaś żywe, bezpośrednie doświadczenie.

Moje poglądy i związek z muzyką tradycyjną zostały ukształtowane przez wieloletnie i bezpośrednie doświadczenie jej w działaniu. Doświadczenia w ramach osobistych wędrówek i spotkań z wiejskimi artystami i społecznościami, jak i w zupełnie nowych, kompletnie zaskakujących kontekstach. Czerpałem bezpośrednio od wiejskich twórców, jak i od „spadkobierców z wyboru”, czyli kolejnych pokoleń uczniów, kontynuatorów wiejskich twórców pochodzących z miast.

Doświadczenie wciąż żywej mocy muzyki tradycyjnej, jej współbrzmienia z potrzebami, emocjami i duchowością oraz osobiste przekonanie się o jej sprawczości, nazaczyło moje myślenie i poszukiwania., Uważam, że **jakość** takich doświadczeń jest kluczowa dla zrozumienia fenomenu sztuki tradycyjnej. Istotą tej sztuki jest możliwość uczestnictwa i praktykowania. Uczestnictwa tj. włączenia się we wspólnotę, fizycznej obecności i działania, bycia w środku, w relacji, w społeczności. i praktykowania tj. twórczego wypowiedzenia się naturalnym, osobistym językiem, który współbrzmi z tym, co utrwalone i znaczące w określonej tradycji i społeczności. Nie da się poznać sztuki tradycyjnej, nie da się spożytkować jej potencjału, pozostając tylko w roli widza, obserwatora i konsumenta. Niezwykle celnie ujęła ten aspekt praktykowania kultury wsi Ewa Grochowska, artystka, animatorka i badaczka społeczności wiejskich, opisując poszukiwania środowiska miłośników kultury tradycyjnej

"Jeśli przyjrzymy się uważnie tekstom i materiałom zamieszczonym na portalu Akademia

Kolberga, to zauważymy, że ich autorzy i/lub bohaterowie nie realizują zaprogramowanej przez kogoś, sztucznie skonstruowanej idei, a swój własny, osobisty, często niezwykle osobliwy scenariusz. Lata powojenne w Polsce pokazały, że idee typu odgórnego mogą być (początkowo nawet z pewnym sukcesem) wymyślane i uporczywie realizowane. Prowadziło to do sytuacji, która skończyła się tym, że dla wielu osób muzyka i kultura wsi (w karykaturalnej przecież, wykrzywionej i stylizowanej postaci) stały się czymś w rodzaju ciała obcego, jakiejś dziwnej i niezrozumiałej kulturowej mutacji, próbującej objąć stanowisko kultury dyżurnej i ogólnie obowiązującej. To jedna strona medalu. Na drugiej mamy w zasadzie prawie całe pokolenie, które świadomie od prawdziwej wiejskiej kultury odeszło, ponieważ pamięta ją jako część świata kojarzącego się z biedą, poniżeniem, zacofaniem. Właściwie nie są to dwie strony jednego medalu, a dość odległe od siebie bieguny, skrajne obrazy, pod postacią których można ująć wycięte z całości fragmenty pokoleniowych doświadczeń. Co jest pomiędzy nimi? Osobiste poszukiwania i motywacje ludzi, którzy pojechali na wieś uczyć się jej muzyki. Poszli krok dalej niż znamienicy poprzednicy, kilka pokoleń wybitnych badaczy i dokumentalistów (z Oskarem Kolbergiem na czele). Uświadomili sobie, że dokumentowanie – zabieg bezcenny i ważny – nie daje miejsca na ślad, który może utrwalić się tylko w żywym człowieku”¹

Potwierdzeniem tych obserwacji jest też i mój scenariusz. Wychowałem się w wielkim mieście, w bloku, w rodzinie inteligenckiej i agnostycznej. Ta odrębność wobec świata wiejskiego jest znamienna. Nie dostrzegam w moim wychowaniu śladów w oczywisty sposób wiodących do fascynacji kulturą wiejską muzyka tradycyjna (z całego świata) wtargnęła w moje życie w czasach licealnych za pośrednictwem nagrań i rozpałała tęsknotę za czymś, czego nie potrafiłem jednoznacznie zdefiniować. Czułem natomiast, że jest to jakość nieobecna w otaczającym mnie świecie.

W czasach studenckich owocem tej tęsknoty stały się wędrowki na wieś z Teatrem Wiejskim Węgajty, fascynacja Bractwem Ubogich - pierwszą formacją muzyczną, która zagłębiła się w archaiczną muzykę tradycyjną polskiej wsi, znajomość z Andrzejem i Małgorzatą Bieńkowskimi, którzy otworzyli przed moim pokoleniem fenomen muzyki wsi z centralnej Polski i wreszcie badania etnograficzne na Białorusi na początku lat 90. Badania te stały się dla mnie nie tyle praktyką naukową, ale raczej osobistą, serdeczną i zdumiewającą

¹ Ewa Grochowska “Szkoly Tradycji, czyli kultura więzi”, Wychowanie muzyczne 1/2015

wędrowną do ludzi ze świata radykalnie różnego od tego, w którym się kształtowałem. Świata zawieszono pomiędzy rzeczywistością kołchozu a duchowością archaiczną, przepętnioną myśleniem magicznym i pełną niezwykłych relikwów dawnej muzyki.

Podczas tych wędrowek rozszerzających się w kolejnych latach na różne regiony Polski i Europy Środkowo - Wschodniej, dane mi było uczestniczyć w zdarzeniach kształtujących moją wrażliwość i perspektywę myślową. Takimi były puste noce - trwające 3 dni czuwania przy zmarłym i spotkania ze starymi, wiejskimi muzykantami w ich osobistym czasie i przestrzeni tj. poza sceną, poza publicznością, w ich domach, w wielogodzinnym muzykowaniu, tańczeniu, w byciu razem. Te doświadczenia dopełniła wieloletnia nauka i inicjacja w praktykę muzykancką w różnych zespołach, z których najważniejszym okazał się Janusz Prusinowski Kompania. Zespół ten stał się dla mnie wehikułem rozwoju - przestrzenią ważkich doświadczeń i narzędziem wspólnych prac na rzecz muzyki tradycyjnej w Polsce.

Dlaczego przywołuję te zdarzenia? Jestem przekonany, że doświadczenie sztuki tradycyjnej, jako sztuki sprawczej w wymiarze osobistym i grupowym, stanowi o jej potencjale i żywotności. To tu trzeba szukać zjawisk i procesów, dzięki którym człowiek współczesny mógłby świadomie czerpać z potencjału tego, co osadzone w tradycji. **Muzyka tradycyjna i rozmaite praktyki z nią związane mogą być także dzisiaj, niezwykle skutecznym zbiorem narzędzi dla ekspresji i spełniania społecznych, psychicznych i duchowych potrzeb jednostek i społeczności.**

Dzieje się tak pomimo tego, że radykalnie zmienia się kontekst wykonawczy, społeczne zapotrzebowanie na ten rodzaj muzyki oraz jej postrzeganie. Bezpowrotnie przemija świat, dla którego i w którym była tworzona. granice pomiędzy wsią a miastem w sensie cywilizacyjnym ulegają rozmyciu. Nie ma już izolowanego świata wsi i odrębnego świata miejskiego.

Nie miejsce tu na gruntowną i wszechstronną analizę powyższych zjawisk. Chciałbym tylko zaznaczyć, że z mojej perspektywy, ukształtowanej przez długoletnie, doświadczenie i praktykowanie muzyki wiejskiej, wydaje się możliwe, aby elementy szeroko pojętej kultury tradycyjnej wchodziły w realny dialog ze współczesnością, zarówno w lokalnych społecznościach wiejskich, jak i w nowych, zaskakujących kontekstach. Dowodem jest gwałtowna zmiana nastawienia wobec dziedzictwa muzyki tradycyjnej w ostatnich dziesięciu latach.

Przywracanie tradycyjnych wzorców i modusów we współczesności nie musi ograniczać się do działań muzealnych, pomnikowych i scenicznej twórczości folklorystycznej, które czynią z odbiorcy biernego obserwatora i konsumenta. Pomiędzy kompletną marginalizacją, a jałowym ograniczeniem do roli pomnika, skansenu, wyizolowanego produktu muzycznego czy też narzędzia propagandy i władzy; pomiędzy apostazją kulturową i świadomym zdystansowaniem się, oddzieleniem się bądź obojętnością, możliwy jest bogaty, złożony i co ważne, niekontrolowany odgórnie, proces przeplatania się dawnych treści z tym, co nowe i progresywne.

Ścieżka druga - działania animacyjne

Od początku lat 90' uczestniczyłem w rozmaitych przedsięwzięciach artystycznych i animacyjnych odbywających się na styku tego, co potocznie określa się jako miejskie i wiejskie. Celem tych działań nie było tylko kultywowanie "tradycji" ukierunkowane na zachowanie depozytu osiągnięć przeszłych pokoleń. Istotą tych poszukiwań było takie zagospodarowanie tradycyjnego muzykowania, śpiewania, tańczenia i taka dbałość o nie, która stworzy warunki dla twórczego i realnego przywrócenia tradycyjnych praktyk we współczesności. W tych poszukiwaniach niezwykle istotnym przedsięwzięciem była zainicjowana przez Remka Mazura - Hanaja, Piotrka Zgorzelskiego, Janka Prusinowskiego i Kasię Leżeńską, bogata działalność warszawskiego Stowarzyszenia Dom Tańca. radością do niej dołączyłem.

Mieliśmy niebywałe szczęście, że w owym czasie w Polsce było jeszcze zatręśnienie kapel, muzykantów, śpiewaczek i tancerzy. Przez kilka lat zapraszaliśmy co tydzień inną świetną kapelę. Rola muzykantów w życiu ich społeczności była już wtedy niepełna, a właściwie dramatycznie ograniczona. W Warszawie byli witani jak mistrzowie. Społeczność wiejska podążała za zmieniającym się dynamicznie światem i mało było tam sentymentu do dawnego życia. Nową, atrakcyjną dla wsi propozycją muzyczną stało się disco-polo. Rozmaite przejawy kultury tradycyjnej, w mniej lub bardziej archaicznej postaci, były przez społeczność wiejską odrzucane i marginalizowane albo z inicjatywy różnorodnych animatorów, miłośników i działaczy prezentowane na przeglądach folklorystycznych, skansenach, muzeach i wystawach. Wśród społeczności, dla których powstały, zatraciły swą żywotną funkcję. Stały się swoistymi produktami kultury - pokazami, występami, prezentacjami, teatralizowanymi

zdarzeniami - kreowanymi na użytek obserwatorów potrzebujących uładowanych estetycznie form. W języku wsi występy owe funkcjonowały jako "jeżdżenie na folklor" .

W takiej rzeczywistości pojawienie się w Warszawie grupy osób (w większości młodych), dla których muzyczna tradycja wsi stała się żywą przestrzenią doświadczania, odkrywania i tworzenia był niezwykle fenomenem. Zwłaszcza, że był ostatni moment na spotkanie.

Organizowane wówczas w Warszawie potańcówki oraz spotkania śpiewacze, na których udawało się wskrzesić żywioł i istotę kultury uczestnictwa i praktykowania tradycji wiejskiej okazały się bezcenne. Kilkudziesięcioletni muzykanci, tancerze i śpiewacy byli często w prostej linii dziedzicami sztuki ewoluującej i praktykowanej przez stulecia, a dziedziczonej w przekazie bezpośrednim na wsi polskiej aż do lat powojennych. Większość tych spotkań spożytkowaliśmy wspaniale, ale czasem, niestety bez należytej uwagi. Cóż, sztuka spotkania opiera się na specyficznej wiedzy i postawie wewnętrznej, którą kształtuje się latami.

Z perspektywy czasu dostrzegalna staje się też inna nieskuteczność ówczesnych działań. Z jakichś powodów środowisko skupione wokół Domu Tańca w latach 1994 – 2010 nie wywołało fali znaczącego zainteresowania muzyką wiejską. Marzenia o przełamaniu obojętności wobec tej sztuki, zarówno w miastach jak i na wsi, spełzły na niczym. Podejmowane praktyki w perspektywie indywidualnej były znaczące, ale nie przekładały się na trwałe zmiany w społecznym postrzeganiu. Środowisko osób, dla których kultura tradycyjna była żywotna, zamiast rozrastać się i działać inkluzywnie, miało tendencję do zamykania się i ekskluzywności.

Przewartościowanie stosunku do muzyki i kultury tradycyjnej w Polsce nastąpiło około 2010 roku. Kluczowe dla tego procesu były dwa przedsięwzięcia: działania animacyjne we wsiach centralnej Polski wypracowane przez Stowarzyszenie Tratwa oraz zainicjowanie Festiwalu Wszystkie Mazurki Świata.

Praktyki animacyjne Stowarzyszenia Tratwa doprowadziły do opracowania i zainicjowania w 2014 roku wieloletniego programu Akademia Kolberga. Podejmowane w ramach tego programu działania służyły uruchomieniu procesów odtwarzania więzi społecznych wokół lokalnych zasobów kulturowych. Praktyka Akademii Kolberga wniosła wiele istotnych treści do namysłu nad specyfiką podejmowanych działań animacyjnych i ich realnym oddziaływaniem na określoną społeczność. Konieczność dookreślenia szans i zagrożeń wynikających ze sposobu, w jaki myślimy i w jaki działamy, wchodząc w życie

określonej społeczności, zalecała wyostrenie uważności w podejmowanych działaniach animacyjnych. Praktycy Akademii Kolberga postulowali każdorazowe zadawanie pytań: na ile ingerencje w życie społeczności, czy to w mieście czy na wsi są ożywcze i wzmacniające; na ile wiążą się z poszanowaniem podmiotowości odbiorców działań; na ile służą budowaniu równoprawnych i twórczych relacji. I w końcu: czy nie są tylko etnograficzną turystyką, działaniem oderwanym od rzeczywistych potrzeb i wrażliwości społeczności wiejskiej, wyczerpywaniem jej zasobów i potencjału.

Siłą Festiwalu Wszystkie Mazurki Świata natomiast stała się zmiana i odświeżenie wizerunku i kontekstu, w którym mogła zaistnieć muzyka tradycyjna. Mówiąc językiem marketingu i zarządzania była to odświeżenie marki. Reorientacja pozycji wiejskich muzykantów z pozycji sentymalnie - wspomnieniowej, z przedstawicieli kultury niskiej i zaprzęsłej, na pozycje mistrzów dysponujących unikalnymi, trudnymi do zdobycia, poszukiwanymi kompetencjami. Była to kluczowa zmiana percepcji i ról.

Podobna zmiana dokonała się w statusie uczestnika festiwalu: przestał być widzem, stał się współtwórcą z biernego konsumenta przekształcił się w poszukującego wiedzy i praktyki adepta, Stał się uczestnikiem różnorodnych warsztatów stanowiących jedną z najbardziej istotnych części festiwalu, którą roboczo nazywamy uniwersytetem mazurkowym. Dla mnie osobiście doświadczeniem fundamentalnym stało się Targowisko Instrumentów, którego jestem pomysłodawcą i które organizuję w ramach kolejnych edycji festiwalu. To jedno z największych spotkań twórców instrumentów w Europie nie jest tylko realizacją dogmatycznego planu. Jest raczej okazją do ciągłej ewolucji i do uczenia się zarówno od bezustannie objawiających się, nie znanych mi wcześniej twórców, jak i dynamicznej sytuacji, ukazującej co roku nowe wyzwania i możliwości. Jest chyba tak, że ja jako organizator bardziej uczę się od Targowiska niż Targowisko ode mnie.

„Oni wszyscy już nie żyją” - usłyszałem w jednym z polskich muzeów zajmujących się kolekcjonowaniem tradycyjnych instrumentów wytwarzanych na wsi. Taka opinia panowała wśród kręgów badaczy, a był 2010 rok. Właśnie wróciliśmy z Janusz Prusinowski Trio z koncertów w Bretanii. Zobaczyliśmy tam wiele rewolucyjnych dla nas zjawisk. Po pierwsze: Noc Tańca (Fest Noz) z tysiącami tancerzy. Było ich tylu, że z opłaconych biletów organizatorzy mogli zatrudnić kilkanaście zespołów grających przez całą noc. Obok sali tanecznej znajdował się namiot, w którym swoje dzieła prezentowali twórcy instrumentów. I znów szok – dzieła ich rąk były doskonałe i wędrowały do nabywców za godziwą cenę. Cały festiwal działał na

zasadach rynkowych – z minimalnym wsparciem państwa. To był niezwykle kontrast w stosunku do ówczesnej sytuacji w Polsce, gdzie słyszeliśmy, że muzyka tradycyjna nie ma przyszłości. W Bretanii zobaczyliśmy, że miejsce tradycyjnych muzykantów, ich muzyki i instrumentów nie jest w muzeum. Powstała w nas wizja zmiany. Tej misji poświęciliśmy następne 10 lat, budując Festiwal Wszystkie Mazurki Świata, Targowisko Instrumentów, działania dla dzieci i regularnie prowadząc warsztaty. Wszystkie te działania uzupełniały się nawzajem, odpowiadając jednocześnie na potrzeby dynamicznie rozrastającej się społeczności entuzjastów. Festiwal stał się, jak to określił Adam Strug „lodołamaczem” wobec istniejących uprzedzeń i obojętności.

Kluczową sprawą jest formuła Targowiska. To nie są czysto biznesowe spotkania. Takie z wynajmem oddzielnych stanowisk, bez wzajemnego kontaktu uczestników. Wręcz odwrotnie. Odwołuję się do idei karnawału odbywającego się na centralnym placu miasta. Karnawału jako święta tego co niezwykle, zawieszenia codzienności, odwrócenia ról, kontrastu, nadmiaru, przelewającego się tłumy, gwaru, języków z różnych stron świata. Targowisko to zagęszczenie zdarzeń: symultanicznie dziejących się spotkań, prezentacji, koncertów, warsztatów, przedstawień teatralnych, zdarzeń tanecznych, zaplanowanych jak i spontanicznie inicjowanych przez uczestników. Wszystkie te składniki powodują taki wzrost temperatury spotkania międzyludzkiego, w którym dochodzi do przełamywania barier pomiędzy ludźmi. Może kształtować się pomiędzy nimi nowa jakość, nowa wartość.

Olbrzymim sukcesem, i to już od samego początku, było wyjście twórców instrumentów z izolacji czy wręcz specyficznej hibernacji. Trzeba sobie uświadomić, że wielu z nich w tamtym czasie nie dość, że nigdy nie sprzedało żadnego instrumentu, to na dodatek nie byli postrzegani jako twórcy w swoich społecznościach. To oznacza, że nie tylko żyli w pewnej frustracji, ale też, że nie spełniali roli kulturotwórczej i więziotwórczej. To się zmienia. Twórcy instrumentów i inni depozytariusze tradycji wiejskiej, to wielkie osobowości i wokół nich może tętnić artystyczne, duchowe życie społeczności.

Po drugie przełamana została specyficzna dla Polski tendencja do funkcjonowania w wąskich specjalizacjach. Okazało się, że zaproszenie ludzi o bardzo różnych specjalizacjach i podejściach: konserwatywnych, innowacyjnych, amatorskich i profesjonalnych daje wspinały efekt nieskrępowanej i różnorodnej przestrzeni uwalniającej potencjał twórczy. Obok siebie stoją twórcy działający za pomocą scyzoryka i lutnicy po wyższych szkołach artystycznych. Każdy z nich jest inny, każdy jest indywidualnością – na Targowisku

celebrowana jest ich odmienność. Co roku spotyka się na targowisku około 120 twórców a potem wymieniają się wiedzą pomysłami, ideami i uruchamiają wspólne przedsięwzięcia. Wcześniej to było nie do pomyślenia.

Kwestią wartą podkreślenia jest także stworzenie takiego kontekstu wykonawczego dla muzyki i tańca tradycyjnego, który stanowi pewnego rodzaju **tygiel**. Naczynie, w którym mogą pojawiać się nowe jakości, takie zachwianie różnic kulturowo - społecznych pomiędzy rzeczywistością wiejską i miejską, tym, co lokalne i ponadlokalne, profesjonalne i nieprofesjonalne. W takim naczyniu wspólnym mianownikiem staje się po prostu twórczość. To nie są sytuacje służące zimnej analizie tylko narzędzia podnoszące temperaturę zgromadzeń aż do swego rodzaju wrzenia. Na mazurkowych koncertach i podczas Targowiska wiejscy muzykanci z niewielkich wiosek (często tych, w których asfalt się skończył) występowali razem z muzykami z zagranicy, koncertującymi w prestiżowych salach. Muzycy wykształceni na rozmaitych uczelniach muzycznych i reprezentujących różne style, wsłuchiwali się i przegrywali się z muzykami, których jedynym (a zarazem unikalnym) zasobem była kompetencja w wielowiekowej lokalnej tradycji i samodzielne, wieloletnie praktykowanie na instrumencie.

Czego się nauczyłem w trakcie poszukiwań właściwej formuły dla Targowiska? Najbardziej efektywne okazało się działanie niedyrektywne. Opierało się na wypracowaniu takich praktyk, które z jednej strony były zaproszeniem do współdziałania w sposób przewidywalny, który skierowany był na poszukiwane wartości takich jak bezpośredni związek ze sztuką budowy tradycyjnych instrumentów z Polski. A z drugiej, stwarzał jednocześnie przestrzeń do pojawienia się nowych, niespodziewanych jakości oraz znacząco zwiększał zaangażowania i możliwości działania uczestników. W pierwszej edycji zaproszenie zostało skierowane głównie do twórców instrumentów związanych z tradycją wiejską. Ale już w trakcie poszukiwań okazało się, że grono to dynamicznie się poszerza o innowatorów, wynalazców, twórców wykształconych w klasycznym lutnictwie, kolekcjonerów i badaczy etc. Efektem odnalezienia przestrzeni do spotkania było rozpoczęcie dynamicznego procesu sieciowania się twórców instrumentów i ich odbiorców. Po kolejnych edycjach Targowiska zawiązywały się spontaniczne przyjaźnie, poszerzały się grona tematyczne twórców, którzy regularnie dzielą się wiedzą, unikalnymi kompetencjami i najzwyczajniej się przyjaźnią.

Okazało się, że czasem kontrast i odmienność mogą być podstawą żywotności a różnorodność jest niezbywalnym czynnikiem twórczym, a także skutecznym remedium na

syndrom zamknięcia się “we własnej bańce”. Za nie schematycznym zbiorem twórców przyszła nieschematyczna publiczność. Zdziałał i do dzisiaj działa czynnik zaskoczenia, otwarcia na nowe. Mówiąc w skrócie, stali bywalcy targów wiedzą, że można się spodziewać wszystkiego, że obok twórcy operującego szczyrymi i siekierą można spotkać twórcę klawesynów, stroicieli fortepianów i sprzedającego na cały świat twórcę lir korbowych.

Jest to nauka bycia uważnym. “Wysłuchania się” w społeczność, z którą się pracuje. Działania tak, aby tworzyć miejsce dla tego, co niespodziewane, co wyniknie z inicjatywy uczestników. Nauczyłem się, że najcenniejsze w mojej pracy jest uwalnianie energii, pamięci i inicjatywy innych ludzi. Że większą satysfakcję daje asystowanie przy powstawaniu sieci współpracy niż zarządzanie nimi.

Skuteczne rozwiązania animacyjne są najczęściej wypracowywane, dopracowywane i sprawdzane lokalnie, “w terenie” Stąd wiedza o tych inicjatywach i proponowanych rozwiązaniach jest kluczowa dla budowania adekwatnej i skutecznej polityki państwa, które może, choć nie musi, nawiązać z nimi dialog.

Ścieżka trzecia - instytucje państwa w poszukiwaniu strategii na rzecz kultury tradycyjnej.

Na początku XXI wieku zostały sformułowane założenia nowego podejścia do programowania komputerowego, znane pod nazwą “zwinnych technik” (Manifest Agile), podejście to znalazło zastosowanie w biznesie, ale można je też odnosić do zagadnień kształtowania polityki nowoczesnego państwa.

Dla naszych rozważań ważne mogą okazać się intuicje stojące za tym podejściem. W procesie tworzenia adekwatnych innowacyjnych rozwiązań i produktów, ponad politykę sztywną realizację założonego z góry celu, przedkłada się umiejętność ciągłego uczenia się zespołu realizującego projekt oraz umiejętność współpracy z klientem w zakresie odkrywania i ciągłej analizy jego rzeczywistych potrzeb tak, aby tam, gdzie okaże się to konieczne, możliwa była redefinicja wyznaczonych celów. Zespoły pracujące w tym duchu nie powinny bać się eksperymentów i uczenia się na błędach. Powinny kierować się taką filozofią i mieć takie narzędzia, które pozwalają na reagowanie na zmianę i wypracowanie rzeczywiście funkcjonalnych rozwiązań.

To ważki punkt odniesienia dla możliwych form współpracy pomiędzy państwem, społecznościami i podmiotami nieformalnymi oraz organizacjami pozarządowymi.

Szczególnie inspirujący wydaje się tam, gdzie różnorodne podmioty spotykają się, aby działać i poszukiwać rzeczywiście skutecznych rozwiązań na rzecz dóbr wspólnych.

W drugiej części tekstu wskazałem przykłady animacji kulturowej, które z perspektywy czasu można potraktować jako specyficzne eksperymenty albo laboratoria. **Oczywiście w skali całego kraju, takich "laboratoriów" jest nieporównanie więcej niż podane przeze mnie przykłady (na szczęście).**

W mojej opinii fundamentalne znaczenie dla powodzenia takich poszukiwań w skali ogólnopolskiej ma ich różnorodność. Zależna od warunków regionalnych, społecznych, historycznych i gospodarczych. Rozwiązanie stosowane z sukcesem na południu Polski niekoniecznie musi sprawdzić się w Warszawie czy regionach post migracyjnych w zachodniej czy północnej części kraju i odwrotnie. Zarazem mogą one być dla siebie realną inspiracją. Mogą budować poziomą, skuteczną sieć wsparcia i barteru kompetencji. Jest to niebywale trudne. Dominująca w Polsce kultura konfliktu często dramatycznie blokuje możliwość współpracy. Aby budować skuteczne sieci inicjatyw społecznych, powinniśmy umieć wykorzystywać potencjał wynikający z różnicy zdań, gustów czy światopoglądu. Dramatycznie potrzebujemy doświadczeń skutecznego współdziałania pozwalających na odbudowę wzajemnego zaufania.

Podobnie zdolność do stałej, efektywnej współpracy pomiędzy organami państwa a siecią zróżnicowanych inicjatyw wydaje się kluczowa. Chodzi o możliwość ciągłego, wzajemnego uczenia się. Wymaga to gotowości do realnej wzajemnej komunikacji, do wypracowywania programów pilotażowych, sprawdzania ich potencjału i skuteczności w dłuższej, także kilkuletniej, perspektywie. Gotowość ta jest kluczowa dla kształtowania efektywnych działań na rzecz aktualizacji treści kultury tradycyjnej w nieuchronnie zmiennych warunkach społecznych, kulturowych i cywilizacyjnych.

Działanie w takim duchu jest też zgodne z zasadą pomocniczości zapisaną w Konstytucji RP, czyli wsparcia przez państwo jednostek i społeczności w ich samodzielnym rozwoju na tyle, na ile to konieczne i potrzebne. Jest też polityką wzmacniającą więzi społeczne i społeczeństwo obywatelskie, czyli wartości na rzecz których państwo powinno działać w perspektywie długoletniej, niezależnie od cyklu politycznej i partyjnej koniunktury.

Takie działania laboratoryjne i spajające je strategie wymagają wsparcia i programów stabilnego finansowania o charakterze całorocznym i wieloletnim. Nie da się ich skutecznie prowadzić w warunkach niepewnych i krótkookresowych grantów.

Pracownia muzyki tradycyjnej - Instytut Muzyki i Tańca

Przykładem takiej współpracy, realizowanej wspólnie przez instytucję państwową oraz organizacje pozarządowe jest Pracownia Muzyki Tradycyjnej w Instytucie Muzyki i Tańca, w której od czerwca 2018 roku pełnię funkcję koordynatora. Przybliżę w skrócie charakter działania Pracowni, wskazując na jej laboratoryjny charakter.

Pracownia Muzyki Tradycyjnej ma na celu inicjowanie, prowadzenie oraz koordynację stałych i długofalowych programów i zadań wspierających działania na rzecz zachowania, przekazu, kontynuacji i rozwoju tradycyjnej kultury muzycznej w Polsce.

Pracownia powołana została w dniu 17 czerwca 2015 roku jako oddział specjalistyczny Instytutu. Inicjatorem powstania Pracowni było Forum Muzyki Tradycyjnej zawiązane we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca w 2011 r. przez przedstawicieli stowarzyszeń, instytucji i środowisk nieformalnych działających w Polsce na rzecz zachowania tradycyjnej kultury muzycznej in crudo oraz upowszechnienia i kontynuacji niesionych przez nią wartości. Była to bezpośrednia kontynuacja współdziałań Instytutu Muzyki i Tańca i Forum Muzyki Tradycyjnej ze szczególnym uwzględnieniem realizacji projektów zainicjowanych w Roku Kolberga, w którym to Instytut pełnił funkcję Biura Obchodów. W trakcie tej współpracy Forum działało przez kilka lat jako nieformalna organizacja. Od lutego 2018 r. jest federacją organizacji pozarządowych.

Efektem współpracy Instytutu i Forum są programy i propozycje rozwiązań systemowych, mające na celu odradzanie i ożywianie źródeł muzyki tradycyjnej tak aby wypełniać misję Pracowni jaką od chwili podjęcia współpracy Forum Muzyki Tradycyjnej i Instytutu Muzyki i Tańca jest stopniowe wypracowanie i wspieranie ogólnopolskich strategii zachowania i upowszechniania muzyki tradycyjnej, jako twórczego elementu szeroko pojętej kultury.

Funkcję Koordynatora Pracowni Muzyki Tradycyjnej przejąłem w czerwcu 2018 roku a od września 2018 opiekę nad Pracownią prowadzimy razem z Anią Čemeljić. Podstawowe cele naszych prac to przekształcenie poszczególnych działań Pracowni w sieć wzajemnie się uzupełniających programów i elastyczna współpraca z organizacjami pozarządowymi i animatorami kultury poprzez powoływanie i wsparcie grup roboczych.

Konsultacje i współpraca z Forum Muzyki Tradycyjnej są stałe. Mają swoją kulminację w postaci trzymiesięcznego cyklu ewaluacji (listopad - styczeń) i zarazem trudnych negocjacji dotyczących współprowadzonych programów, podziału budżetu i prac nad strategią, czyli planem działań na następne lata.

W Pracowni wobec ograniczeń budżetu uruchomione są tylko działania, strategiczne i sieciujące. Mamy nadzieję, że takie założenia i "laboratoryjny" tryb pracy pozwolą na wypracowywanie rozwiązań i projektów programów możliwych do wdrożenia w przyszłości w szerszej skali.

W roku 2020 działania Pracowni obejmują m.in. następujące programy:

Akademia Kolberga. Celem jest wypracowanie modelowego, innowacyjnego w warunkach polskich programu przywracania tradycyjnej muzyki do społecznej i kulturowej praktyki społeczności wiejskich. W 2020 roku działa on poprzez Szkoły tradycji prowadzone o organizacje pozarządowe na Kurpiach, na Podlasiu oraz w lubelskim, sieradzkim, łęczyckim, radomskim, dolnośląskim.

Mały Kolberg. Program polega na przygotowaniu osób pracujących z dziećmi do prowadzenia zajęć wykorzystujących lokalną kulturę: pieśni, tańce, muzykę, instrumenty, gry, zabawy, język, baśnie, legendy, opowieści. Program ma charakter ponadregionalny, działa poprzez szkolenia prowadzone przez praktyków muzyki tradycyjnej, wydawnictwa multimedialne i konferencje.

Cech Muzyki Tradycyjnej. Cech Muzyki Tradycyjnej to docelowo szeroki program sieciujący inicjatywy edukacyjne, badawcze i laboratoryjne (pracujące nad jakościami i technikami wykonawczymi) prowadzone wokół rodzimych tradycji muzycznych na terenie całego kraju. Główną misją przedsięwzięcia jest stworzenie platformy wymiany doświadczeń, wiedzy i inspiracji między liderami i uczestnikami inicjatyw tworzących sieć, wspieranie ich poprzez rozwijanie i udostępnianie zasobów wiedzy i dobrych praktyk, oraz prowadzenie własnych modelowych ośrodków edukacyjnych. Zakładamy, że Cech będzie stanowił sieć miejsc, które w przyszłości mogłyby wspólnie wypracowywać metody edukacyjne, podnosić standardy edukacji muzyki tradycyjnej, wymieniać się wiedzą wspólnie lobbować w istotnych sprawach.

Archiwa Dostępne. Długofalowym celem zaplanowanego na kilka lat projektu jest zwiększenie dostępności archiwów muzyki tradycyjnej w zbiorach instytucjonalnych, społecznych i prywatnych. Zespół projektu Archiwa Dostępne bada dobre praktyki w

instytucjach i publikuje teksty na temat metod archiwizowania, digitalizacji, przechowywania oraz udostępniania zbiorów. Tworzy program szkoleń dla osób, instytucji i organizacji, które chcą rozpocząć lub kontynuować pracę nad uporządkowaniem, digitalizacją i udostępnianiem zbiorów związanych z kulturą wsi i muzyką tradycyjną. Partnerami merytorycznymi szkoleń są Centrum Archiwistyki Społecznej” oraz Polona - Biblioteka Narodowa

Portal Muzyka Tradycyjna.pl - ma być stale rozwijanym miejscem prezentacji wszelkich działań federacji Forum Muzyki Tradycyjnej, Pracowni Muzyki Tradycyjnej oraz szeroko pojętych działań na rzecz muzyki tradycyjnej w Polsce.

Powyższe programy mają charakter laboratoryjny, sieciujący i wydaje się, że ich potencjał jest znaczny. Jednak mają ograniczony zasięg. Ich rozwój mógłby odbywać się zarówno poprzez stopniowe zwiększanie budżetu i zasięgu terytorialnego, jak i barter zdobytych kompetencji i rozwiązań do innych programów prowadzonych bądź wspieranych przez państwo.

Istnieje cała rzesza projektów, które warto byłoby podjąć i wesprzeć. Wspaniale byłoby w trwały sposób rozwinąć sieć współpracy międzynarodowej na rzecz muzyki tradycyjnej. Szczególnie w wymiarze edukacyjnym i uniwersyteckim. Mamy dobre doświadczenia i przykłady sieci wymiany wiedzy, kompetencji muzycznej, kulturowej i organizacyjnej. Np. aby zasoby nut przechowywane w nie skatalogowanych zasobach bibliotecznych naszych byłych najeźdźców wypływały na światło dzienne w wyniku przyjaznej i twórczej współpracy...) tak... Byłoby dobrze ale życie uczy też, aby budować powoli i krok po kroku. Stare muzykanckie przysłowie mówi *“Granie rodzi granie...”* **Działajmy rozważnie i stopniowo. Tak, aby tradycyjne treści kultury i zasoby kompetencji muzycznych odnajdywały swoje twórcze miejsce we współczesnej kulturze obok tego, co zrodzone z aktualnie zachodzących zmian. Działajmy tak, aby możliwa była strategia wsparcia laboratoriów lokalnej kultury i stałego z nimi dialogu instytucji państwa.** Działajmy wreszcie tak, aby kapitał kulturowy, społeczny i ludzki związany z muzyką tradycyjną miał szansę swobodnie działać na wszystkich trzech ścieżkach: państwa, inicjatyw kulturalnych i tej najważniejszej - osobistej.